Elisabeth-Claude
Jacquet de la Guerre
Violin Sonatas
(1707)

	Sonata I in D minor	[15:45]
1	[adagio 3/2]	2:40
2	Presto	2:03
3	Adagio	0:47
4	Presto-Adagio	1:52
5	Presto	2:10
6	Aria	4:06
7	Presto	2:07
	Sonata II in D major	[7:38]
8	Presto	1:37
9	Adagio	1:05
10	Presto	1:39
11	Presto	3:07
	Sonata III in F major	[9:05]
12	[adagio]	1:34
13	Presto	1:02
14	Adagio	0:24
15	Presto	1:45
16	Aria	2:12
17	Adagio	2:08
	Sonata IV in G major	[10:15]
18	[ ]-Presto-Adagio	1:16
19	Presto	2:09
20	Presto	2:48
21	Adagio	1:05
22	Aria	2:57
	Sonata V in A minor	[9:27]
23	[C]	2:12
24	Presto	1:53
25	Adagio	0:29
26	Courante	2:34
27	Aria	2:19
	Sonata VI in A major	[16:28]
28	Allemande	4:16
29	Presto	2:11
30	Adagio-[ ]	4:29
31	Aria-Adagio	1:59
32	Presto	1:30
33	Aria	2:03

Elisabeth Jacquet de la Guerre
(1665-1729)

Sonates pour le Viollon et pour le Clavecin
(Paris 1707)

Lina Tur Bonet
Baroque violin
(Anonym, 17th century,
copy of the bow by Keith Sleeman)

Patxi Montero
7 string bass viol
(copy after Michel Colichon by Pierre Jaquier, Cucuron 1996,
bow "modell Marais" by Antonino Airenti)

Kenneth Weiss
harpsichord
(copy after Christian Vater (1738) by Andrea Restelli, Milan 2004)

Als ich erstmals die Gelegenheit hatte, die Sonaten von Jacquet de La Guerre zu spielen, verspürte ich eine tiefe Zuneigung. Um jedoch die Sonaten auf CD einzuspielen, wusste ich, dass dies viel Arbeit und ein Ensemble mit herausragenden Musikern benötigt.

Als sich mein Glauben an dieses Projekt verfestigte, sagten die von mir gewünschten Musiker zu und wir unternahmen drei Erkundungsreisen mit großer Kollegialität.

Mit ungemeinem Respekt schritt ich auf den Pfaden der Gepflogenheiten in Versailles, die die Komponistin in ihrer Kindheit prägten, versuchte meinen Charakter zu mäßigen und ihre Faszination für die italienische Sonata zu teilen, die damals im Begriff war, ganz Europa zu erobern.

Ich versuchte, mir ihre musikalische Weisheit der Sonaten i und vi einzuverleiben, ebenso ihre enorme Versiertheit in den Arias nach französischem Vorbild und ihre Kühnheit im Experimentieren und Variieren der Harmonik innerhalb einzelner Sätze. Gleichzeitig suchte ich nach der passenden Klangfarbe, um ihre vielzähligen Affekte darzustellen, angefangen bei der Unschuld der Sonate in F bis zum freudvollen Spiel der zweiten Sonate und der Sinnlichkeit der Arie in der fünften Sonate, meinem Lieblingsstück ... und denke, dass ich den Verweis auf Corelli und andere Italiener, die es de La Guerre ermöglichten, sich dem Fluss ihrer Emotionen hinzugeben, verstanden habe. Auch die Wahl der verwendeten französischen Stimmung, der Versuch, den feinen Nuancen der Musik zu vertrauen, die sich immer ihrer Muttersprache anpassen, das herausragende Können der beiden anderen Musiker sowie die exzellente Arbeitsumgebung taten ihr Übriges zum Gelingen dieser Aufnahme.

Es scheint, als hätte de la Guerre die Sonaten veröffentlicht, nachdem Sie aus ihrem mehrjährigen Rückzug aus der Öffentlichkeit zurückkehrte. Zuvor hatte sie viele geliebte Personen verloren, darunter ihren einzigen Sohn. Sicherlich publizierte sie die Sonaten in Gedenken an diese Menschen, und wir möchten diese Einspielung auch all jenen widmen, die bereits von uns gegangen sind.

Auch möchte ich mich vor der Reifheit der Komponistin verneigen, vor ihrer Reflektionsfähigkeit und ihrem Wissen, das uns Violinisten die exquisitesten aber auch sehr vernachlässigten Partituren unseres Repertoires bescherte, welches ja ohnehin bereits von sich aus sehr umfangreich und herausragend ist.

Lina Tur Bonet

Elisabeth Jacquet de la Guerre
Sonaten für Violine & Basso continuo
(Paris 1707)

Die sechs ***Sonates pour le viollon et pour le clavecin*** von Elisabeth Jacquet de La Guerre (geb.1665 in Paris, gest. am 27. Juni 1729 ebd.) erschienen 1707 in Paris und waren König Ludwig xiv. gewidmet. Im gleichen Jahr erreichten die neuesten *invenzioni* von italienischen Violinsonaten die Stadt und weckten umgehend die Aufmerksamkeit von Komponisten wie Louis-Antoine Dornel, Michel Blavet, François Couperin und Jean-Marie Leclair d. Ä. Obwohl die Sammlung erst 1707 gedruckt wurde, hatte Elisabeth bereits 1695 Kopien von mindestens zwei Sonaten an ihren Freund Sébastian de Brossard geschickt, einem Komponisten und Theoretiker, der fasziniert von der italienischen Tradition war. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass die Sonaten deutlich früher datierbar sind, womit sie zu den ersten französischen Sonaten für Violine und Basso continuo werden.

Elisabeth Jacquet war eine herausragende und einflussreiche Persönlichkeit in der französischen Musikwelt. Sie entstammte einer Familie von Musikern und Instrumentenbauern, deren Wurzeln bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können. Bereits im Alter von fünf Jahren wurde sie als Cembalistin, Organistin, Sängerin und Komponistin in die Hofgesellschaft des Sonnenkönigs eingeführt. Die Zeitschrift *Mercure galant* pries sie sogar als „Naturtalent unseres Jahrhunderts", mit Fähigkeiten zu wahrhaftigen musikalischen Wundern.

Sie wuchs in Versailles unter der Obhut von Madame de Montespan, einer Mätresse des Königs, auf, heiratete 1684 den Organisten Martin de La Guerre und ging ihren musikalischen Aktivitäten als Lehrerin und Komponistin in der Hauptstadt nach.

Die Sonaten von 1707, mit ihrer bemerkenswert modernen Natur und ihren originellen, bisweilen mutigen harmonischen Klängen, wurden von der Öffentlichkeit umgehend aufgenommen und zeigten Wiedererkennungswert. Wiederum lobt der *Mercure galant*, der de La Guerres Karriere immer wieder verfolgte und ihren Erfolg bei Hofe beobachtete, die beachtliche Individualität der Sonaten, die nicht nur allein deswegen so attraktiv seien, weil sie den formalen Strukturen, dem Geschmack und der Ästhetik der Zeit entsprechen. Sie seien nicht bloß aus sich selbst heraus schöne Werke, sie seien ungewöhnlich, großartig, raffiniert, graziös und kühn, ihre melodischen Linien vertraut

und basierten grundsätzlich auf dem Prinzip des Kontrasts. Der Notentext entwickelt sich demzufolge aus dem immerwährenden Konflikt zwischen traditioneller Komposition und den gewohnheitsmäßigen Verzierungen, besonders aber aus dem freien Experimentieren, das den Hörer mit Tempo- und Metrumwechseln, sowie harschen Harmonien und scharfer Expressivität konfrontiert.

Sonate I enthält sechs Sätze, die den stilistischen Prinzipien der Kirchensonaten von Corelli folgen: abwechselnd langsam und schnell, frei, dramatisch und kontrapunktisch. Das harmonische Gerüst erscheint zu Beginn unvorhersehbar und wechselhaft, durchzogen von Spannungen und Dissonanzen, die zwar in Konsonanten aufgelöst werden, aber umgehend gestört werden von neuer, unerwarteter Chromatik, die den harmonischen Beziehungen und Hierarchien, die gerade erst eingeführt wurden, trotzt. Die ersten Takte werden von einem durchdachten Klima der Unsicherheit beherrscht, welche die vorübergehende Friedfertigkeit der traditionellen Tonalität verdrängt. Die Notenwerte erklingen breit und statisch; ohne Umschweife werden diese jedoch in einen unaufhaltsam und tollkühn fließenden Dreier-Takt geführt, der von den Aufführenden bisweilen reich ausgeschmückt wird. Das folgende *Presto* im imitierenden Stil kontrastiert den vorangegangen Satz durch sein binäres Metrum und folgt außerdem nicht dem harmonischen Farbenreichtum des ersten Satzes. Zwei rhythmisch-melodische, agile Motive prägen den Klangcharakter des *Prestos*. Während es sich bei dem einen um eine aufsteigende Melodie handelt, erklingt das andere deutlich verzierter und wird direkt aus dem ersten Motiv hergeleitet. Beide sind in unterschiedlichen Tonarten notiert und im zweiten Teil des Satzes erscheint eine Variation des ersten Themas, in welchem de La Guerre zwar die rhythmische Struktur beibehält, die Melodieführung jedoch umkehrt (nun absteigend statt aufsteigend). Der dritte Satz ist in drei symmetrische Abschnitte eingeteilt. Zu Beginn als *Adagio* im Stile eines Präludiums im Altschlüssel (für die Soloviola), das an eine improvisierte Kadenz erinnert, die über einer schmerzvollen Abwärtsleiter im Cembalo schwebt. Dieser Einleitung folgt ein 6/8-*Presto* in d-Moll, dass sich von der Dominate am Ende des Adagio herleitet. Das *Presto* ist als Gigue konzipiert, in der zwei in sich abgeschlossene, zu wiederholende Teile in einer Coda enden. Erneut kommt der Viola die Solistenrolle zu und das vorherrschende rhythmisch-melodische Motiv folgt gänzlich der Verdichtung des harmonischen Gerüsts, in der Coda wird die Arpeggio-Melodik zugunsten einer Achtelfigur verlassen, die schrittweise über einem Orgelpunkt auf A im Cembalo erreicht wird. Letztendlich bringt ein kaum fünf Takte umfassendes *Adagio* die notwendige Abwechslung des Tempos, um zum letzten Satz überzuleiten. Das brillante *Presto* in D-Dur ist geprägt von einem intensiven Dialog zwischen Violine und Basso continuo. Letzteres besticht durch eine aufsteigende Chromatik, die den harmonischen Pfad durch unerwartete Ausschweifungen verdrängt. De La Guerre kombiniert dies intelligent mit absteigenden Passagen, die aus einer Verkettung von Dissonanten und Verzögerungen bestehen. Der Zwiegespräch zwischen Violine und Viola dominiert die folgende *Aria* im ruhigen Dreiermetrum. Zwei Abschnitte werden miteinander kombiniert, die sich rhythmisch ähneln, aber melodisch unterscheiden. Der Satz folgt dem Schema A A B A B' **A** A B" A C B' A' [A"] A, wobei der fettgedruckte Abschnitt **A** als Solosatz der Viola erklingt. Ferner emanzipiert sich die Violia in den Abschnitten B" und C und ist als vom Continuo unabhängige Stimme zu hören. Die Sonate endet mit einem ungestümen *Presto*, in welchem dem Continuo erneut eine tragende Rolle zukommt. Die Komponistin lässt in der Kadenz keine harmonische Überraschung aus, bevor die Sonate zu Ende geführt wird.

Drei der insgesamt vier Sätze der **Sonate II** sind mit *Presto* überschrieben. Das Thema des ersten Satzes ist leichtfüßig und sorglos. Ausnahmsweise wird es vom Bass vorgestellt, der Solist imitiert es auf spielerische und raffinierte Weise. Der zweite Satz erklingt als beunruhigtes, dramatisches *Adagio*, in dem es de La Guerre erneut gelingt, sich in spannungsgeladener Chromatik zu ergehen und es gleichzeitig schafft, die Grundtonart d-Moll im gesamten Verlauf der zweiten Hälfte nicht zu wiederholen. Eine neue Atmosphäre, eine offene und leichte, dominiert den dritten Satz mit seinem energischen, finalen *Presto*, das in zwei ausladende Abschnitte aufgeteilt ist, die aus überschwänglichen und fließenden Achteln, Sechzehnteln und Triolen bestehen.

Ein ruhiges *Adagio* mit einem feierlichen *Incipit* eröffnet die **Sonate III**. Das melodische Thema, das der Violine zugeordnet ist, steigt zunächst auf, ändert jedoch etwa zur Hälfte des Stückes seine Richtung und beantwortet somit die harmonische Abschweifung in einer symmetrischen Struktur, was dem Hörer Orientierung verschafft. Ein unmittelbarer Kontrast wird vom folgenden, stürmischen und lebhaften *Presto* dargestellt, das in ein kurzes, abschließendes *Adagio* mündet, dieses wiederum in weiteres *Presto*. Dieser anmutige und liebreizende Satz steht in einem dreiteiligen Metrum, was der Komponistin die Möglichkeit zu Hemiolen und Akzentverschiebungen gibt. Eine vornehme und schwerelose Atmosphäre vermittelt die *Aria* (IV), die mit der Melodie eines Kinderliedes eröffnet wird und an die spielerischen Imitationen in der zweiten Sonate erinnert. Erneut wechseln sich Violine und Viola als Solisten ab, verbrüdern sich aber immer wieder zu imitato-

rischen Kontrapunkten oder erklingen Parallel in Terzabstand. Das Finale der Sonate stellt ein ruhiges Adagio dar.

Der erste Satz der **Sonata IV** besteht aus drei Teilen: einer ruhigen Einleitung, einem nahezu kanonischen *Presto*, gefolgt von einem *Adagio.* Das folgende, breit angelegte *Presto* im 6/8-Takt endet mit einer freien Kadenz. Anschließend erklingt ein weiteres, graziles *Presto*, dessen stark synkopierter Zweier-Takt plötzlich in ein chromatisches *Adagio* für Violine und Viola mündet. Letzterer ist, ganz im Sinne der gängigen Triosonate, eine weitere Notenlinie (*violle*) zugeteilt. In der abschließenden *Aria* ist die Viola wiederum als konzertierendes Instrument zu hören.

Gänzlich anders ist der einleitende Satz der **Sonate V** mit seinem Wechsel zwischen punktierten Noten und Pausen angelegt. Anschließend erklingt ein hochgradig imitierendes *Presto*, das de La Guerres unermüdliche Suche nach harmonischer Freiheit widerspiegelt. Ein kurzes, dreiteiliges Interludio (*Adagio*) endet auf der Dominante A-Dur, mit dem auch die folgende *Courante* eröffnet wird, die sich stilistisch eindeutig an den gängigen Tanzsätzen in Frankreich orientiert: 3/2-Takt, elegant, nicht zu rausch mit vielen Hemiolen und zahlreichen metrischen Verschiebungen, dabei jedoch stets von vertrautem Charakter. Die finale *Aria* folgt den kompositorischen Techniken der Sonate I. Als Art *Rondeau* besteht das Werk aus zwei Hauptmotiven, die sich stets abwechseln, bevor ein neues Thema in der Viola den Satz abschließt, während die Violine schweigt.

Ebenso wie die fünfte enthält die **Sonate VI** eindeutig einen Tanzsatz, eine *Allemande*, deren Phrasen mit meisterhafter Balance gestaltet sind, und deren imitatorische Ideen im Bass und in der Violine von bemerkenswerter Schönheit sind. Das anschließende Presto im Gigue-Tempo erreicht beispielslose harmonische Sphären. Diese Schattierungen werden dann im introspektiven und reflektiven *Adagio* (III) zusätlich verstärkt. Von gänzlich anderem Charakter ist die sonnige Anmut der *Aria*, der ein pulsierendes *Presto* folgt. Beiden Sätzen sind kurze *Adagios* angehängt, die mit fließender und dichter Chromatik in der Dominante münden. Zu guter Letzt beschließt eine weitere Aria die Sonate. Sowohl Viola als auch Violine fungieren als konzertierende Protagonisten, die ersten vier Takte gelten ferner als Refrain, der immer wieder von den beiden Solisten wiederholt und variiert wird.

Silvia Perucchetti

Elisabeth Jacquet de la Guerre - oil painting by François de Troy (c 1695)

When I first had the chance to perform the sonatas of Jacquet de la Guerre, I felt an immediate empathy. The wish to record them implied a lot of study, always a pleasure if joined by such outstanding musicians.
Confirming my faith in the project, the performers I considered ideal agreed and we embarked on a triple voyage of inspired complicity.
With great respect, I stepped onto the path of learning to remain within the canons of Versailles which accompanied the composer in her childhood, seeking to temper my character and sharing her fascination with the Italian sonata which was beginning to invade the entire European musical scene.
I tried to soak up her compositional wisdom in Sonatas I and VI, her extreme refinement in the arias so much to French taste, her daring in experimenting and changing harmonically within one movement, searching for the right sound colour to be able to reflect so many affects, from the innocence of the Sonata in F to the amusing play of the Second Sonata, the sensuality of the Aria in the Fifth, my favourite ... and thinking that I perceived the nods in the direction of Corelli and other Italians, sometimes allowing herself to be carried along by that torrent of emotions.
The expressive French tuning decided on for this cycle, the attempt to be faithful to the nuances of the music – always so intimately linked to her mother tongue – the experience of these two splendid companions and the excellent working environment will have done the rest.
It would seem that these sonatas came to light following several years' reclusion after the composer had lost most of her loved ones – including her only son – in a short period of time. As she may well have done in her intimacy, I wanted to deposit this work as coin upon the eyelids of those who will surely hear it from the other side of the lagoon.
A wish too to render homage to this new Jacquet de la Guerre who reappears with maturity, reflection and wisdom, giving violinists the gift of one of the most exquisite and still little known scores contained in our repertoire, already in its own right so extensive and magnificent.

Lina Tur Bonet

Elisabeth Jacquet de la Guerre
Sonatas for Violin and Basso continuo
(Paris 1707)

The six ***Sonates pour le viollon et pour le clavecin*** by Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (b. Paris March 1665 – d. Paris 27 June 1729), dedicated to Louis XIV, appeared in Paris in 1707, the year when the models and the most recent *invenzioni* of the Italian sonata arrived in France, immediately captivating composers such as Louis-Antoine Dornel, Michel Blavet, François Couperin and Jean-Marie Leclair *l'aîné*. Although the collection was printed in 1707, it appears that as early as 1695 Elisabeth had sent a copy of at least two sonatas to her friend Sébastien de Brossard, theoretician and composer fascinated by the Italian repertoire, a factor which has made it possible to bring forward significantly the date of composition in the anthology, making this one of the first French examples of sonatas for violin and basso continuo.

An outstanding and influential personality in the French musical world, Elisabeth Jacquet came from a family of musicians and musical instrument-makers, active at least since the end of the sixteenth century; harpsichordist, organist, singer and composer, she was presented in the court of the Sun King aged just five. In 1677, the French periodical *Mercure galant* even defined her as *the marvel of our century*, capable of truly musical miracles.

Educated and growing up in Versailles under the protection of Madame de Montespan, a favourite of the king, in 1684 Elisabeth married the organist Marin de La Guerre, and continued her musical activity in Paris as teacher and composer.

The markedly novel nature and the original, sometimes daring, harmonic sonorities distinguishing the 1707 sonatas were grasped and recognised immediately by the public of the time: that same *Mercure galant – revue* which, on a number of occasions followed the development of de la Guerre, praising her and reflecting the success obtained at court – described the *Sonates* as works of great originality, attractive not just because they adjust to the formal parameters, taste and the aesthetics of the time; not merely beautiful works in their own right, but music which is uncommon and marvellous, refined, gracious yet audacious, its melodic lines intimately and essentially based on the principle of

contrast. Thus the musical text flowers from the continuing conflict between traditional composition, the practice of habitual ornamentation, and above all free experimentation, subjecting the listener to changes of tempo and metre, harmonic daring and sharp expressive contrasts.

Sonata I comprises a set of six movements modelled on the stylistic principle of the Corelli church sonatas – namely alternating slow and fast movements, free, dramatic style, and counterpoint. From the outset, the harmonic landscape is very uncertain and dynamic, crossed by tensions and dissonances resolved and immediately disrupted by new, unexpected chromatics defying the harmonic relations and hierarchies which had scarcely been created; in the opening bars, a deliberate climate of instability reigns, deferring the momentary harmonic "pacification" in the original tonality; the notation values are broad and situated, transported without repose onto the implacable and inexorable flow of the ternary tempo, often ornamented by the performers. The following *Presto*, in imitative style, does not deal with special passages of harmonic colouring; the function of contrast with the previous movement is implemented thanks to the binary metre and the completely opposing style. Two rhythmic-melodic subjects dominate the *Presto*, both agile, one ascending and the other, more ornamental, flowing from the previous one without interruption; both are set out in different tonalities and in the second part of the movement there is a variation of the first motif, of which de la Guerre conserves the rhythmic profile but intervenes in the melodic shape (from ascending to descending). The third movement is structured into three symmetrical sections: at the opening, an *Adagio* by way of a prelude, written in the alto clef (for the solo viola), almost an improvised cadenza, supported by a painful descending design in the harpsichord. Then a *Presto* in 6/8, in D minor, making use of the *Adagio's* close in the dominant, develops in gigue time, two internal sections with repetition, ending in a coda; once more the violin is the soloist, and the protagonist rhythmic-melodic motif is modified more than anything at the level of harmonic progression; the coda abandons the arpeggio in favour of a quaver figure in stepwise motion resting on a *pedal* A in the basso. Finally, an *Adagio* of hardly five bars ensures the necessary *variatio* of tempo to continue with the next movement. The *Presto* (IV), in a brilliant D major, is signalled by the intense dialogue between basso continuo and violin, the latter at times insistent upon rising chromatics which thrust the harmonic path along unexpected deviations, but which the composer wisely balances with symmetrical descending passages made up of concatenations of dissonances and delays. The dialogue between viola and violin also stands out in the following *Aria*, established in a tranquilising ternary meter. It combines two sections, related rhythmically but different melodically – using the pattern A A B A B' A **A** B" A C B' A' [A"] A, where the bold-print section **A** is for the viola alone, and B" and C are solo duos where the viola is emancipated from the basso part to become also an independent voice. The sonata ends with an impetuous *Presto* where the basso continuo once more plays an important role; the composer does not forego a last harmonic sur- prise in the closing cadence, before finally ending the work.

The tempo of three of the four movements making up **Sonata II** is indicated *Presto*; the theme of the first is lightweight and unworried, set out in turn by the basso and the soloist with a sort of playful, collusive imitation. A troubled, dramatic *Adagio* takes the place of the second movement where de la Guerre is once more able to indulge in tormented chromaticism and succeeds in avoiding the recapitulation of the original tonality (D minor) until the last bar. A new atmosphere, open and light, dominates the third movement, with an energetic concluding *Presto* subdivided into two extensive sections with repetitions and filled with exuberant, fluid semiquaver quadruplets and triplets.

Sonata III begins with a calm *Adagio* which has a solemn *incipit*; the melodic profile assigned to the violin first rises, and then – about halfway through the piece – moves in the opposite direction, so compensating the harmonic digressions with a symmetrical type of formal structure, useful in orienting the listener. Immediate contrast is guaranteed by the following *Presto*, stormy and lively, leading into a brief concluding *Adagio*, in turn the introduction of a new *Presto* (III); more charming and amiable, it is in ternary rhythm, enabling the composer to include *hemiolas* and changes of accent. A courtly, lightweight atmosphere dominates the *Aria* (IV) opening with a children's theme and mindful of the Second Sonata's playful imitations; violin and viola da gamba once more alternate in the role of soloist, at other times together in a duo of imitative counterpoints or playing the same melody in thirds. The sonata ends with a calm *Adagio* (V).

If the first movement of **Sonata IV** is three-part (a tranquil section providing an introduction to a *Presto* almost in canon form, followed by an *Adagio*), the second piece is a broad *Presto* in 6/8, ending with a sort of free cadenza; a new, delicate, beautiful *Presto* in binary rhythm, full of syncopations, unexpectedly fading into a chromatic *Adagio* for both violin and viola, the latter given a separate staff with the name *violle*, as in a genuine trio sonata. The following *Aria* maintains this structure with the viola as concertante protagonist.

The first movement of **Sonata V** is completely different, beginning with a passage alternating dotted notes and pauses, continuing with a severely imitative *Presto* (II) not immune to the unceasing quest for chromatic freedom driving the composer. A short ternary interlocutory *Adagio* ends on the dominant A, and so opens the succeeding *Courante* whose stylistic traits are typical of the dance in France: 3/2 tempo, elegant, not too fast, with frequent *hemiolas* and metric ambiguity, but always intimate. The *Aria* closing the sonata returns to the compositional technique of Sonata I; as in a sort of *rondeau*, the piece consists of two main phrases/sections continuously taken up and alternating, to end with new material (set out by the viola with the violin *tacet*).

As in the fifth, **Sonata VI** explicitly provides for a *suite* dance movement, namely an *Allemande*: the phrases are built with knowing balance, violin and basso exchanging imitative ideas in a dialogue of arresting beauty. The following *Presto,* in gigue tempo, occasionally persists in unprecedented harmonic spheres, almost "confused", and the introspective, reflective *Adagio* (III) seems to emphasise the shadows. Of opposite tone is the solar grace of the *Aria* (IV), followed by the pulsating *Presto* (V), both movements succeeded by short adagios leading to the dominant in fleeting, intense chromatic passages. Finally, another *Aria* concludes the sonata: both violin and viola are concertante, the four first bars taking the role of *refrain*, periodically repeated and varied by both instruments.

Silvia Perucchetti

Lorsque j'ai eu l'occasion d'interpréter pour la première fois les sonates de Jacquet de la Guerre, j'ai ressenti une réelle empathie. En recevant la proposition de les enregistrer, j'ai compris qu'il s'agissait d'un travail qui allait me demander une grande implication, mais aussi la présence de grands musiciens à mes côtés.
C'est au regard de mon enthousiasme, que les interprètes que je considérais les plus qualifiés pour m'accompagner, ont accepté ce complice voyage à trois.
C'est avec beaucoup d'humilité que j'ai entrepris ce cheminement tentant de respecter l'esthétique « versaillaise » qui accompagna l'enfance de la compositrice, cherchant à apaiser mon caractère et partageant avec elle sa fascination pour la sonate italienne qui commençait à envahir toute la scène musicale européenne.
J'ai tout fait pour m'imprégner de la sagesse de ses compositions pour les sonates I et IV, de sa délicatesse extrême dans les "Arias" si chers au goût français, de son audace pour expérimenter et moduler harmonieusement au sein d'un même mouvement, cherchant les nuances de sons idéales pour refléter tant d'émotions, qui vont de l'innocence de la sonate en fa, au jeu amusant de la deuxième, en passant par la sensualité mélodique de la cinquième, ma préférée... y croyant voir les clins d'oeil qu'elle fait à Corelli et à d'autres italiens, se permettant par endroit de se laisser aller par ce torrent d'émotion.
Le tempérament historique d'accord expressif français choisi pour ce cycle, le désir d'être fidèle aux nuances de la musique -toujours si intimement liée à sa langue maternelle-, l'expérience de ces deux magnifiques compagnons, et la formidable ambiance de travail ont fait le reste.
Il semblerait que ces sonates apparurent après plusieurs années de retraite de la compositrice, suite à la disparition d'une grande partie de ses proches –dont celle de son unique fils- en très peu de temps. Comme elle-même l'aurait peut être fait dans l'intimité, je souhaiterai déposer ce travail comme une monnaie sur les paupières de ceux qui sûrement l'écouteront sur l'autre rive.
Je souhaite ainsi rendre hommage à cette nouvelle Jacquet de la Guerre qui réapparaît avec maturité, réflexion et sagesse, nous offrant à nous, les violonistes, l'une des plus délicieuses, bien que peu connues, pages que notre répertoire, déjà si vaste et magnifique, possède.

Lina Tur Bonet

Elisabeth Jacquet de la Guerre
Sonates pour le violin et pour le clavecin
(Paris 1707)

Les six ***Sonates pour le viollon et pour le clavecin*** de Elisabeth Jacquet de La Guerre (Mars 1665 *ivi*-27 juin 1729), dédiées à Louis xiv, virent le jour à Paris en 1707, année où les modèles et les plus récentes *invenzioni* de la sonate italienne faisaient leur entrée en France, conquérant immédiatement des compositeurs comme Antoine Dornel, Michel Blavet, François Couperin ou Jean-Marie Leclair *l'aîné*. Malgré le fait que la collection fut imprimée en 1707, il semblerait que dès 1695 Elisabeth ait envoyé la copie d'au moins deux des sonates à son ami Sébastien de Brossard, théoricien et compositeur fasciné par le répertoire italien, un fait qui permit d'avancer considérablement la date de la composition d'une partie de l'anthologie et faisant d'elle l'un des premiers exemples français de sonates pour violon et basse continue.

Personnalité importante et influente du monde musical français, Elisabeth Jacquet venait d'une famille de musiciens et de fabricants d'instruments musicaux, active aumoins depuis la fin du xvième siècle.Claveciniste, organiste, chanteuse et compositrice, Elisabeth est présentée à la cour du Roi Soleil à cinq ans à peine. En 1677 le *Mercure galant* la définit comme la merveille de notre siècle, capable de véritables miracles musicaux.

Elevée à Versailles sous la protection de Madame de Montespan, favorite du roi, Elisabeth se marie en 1684 avec l'organiste Marin De La Guerre et poursuit son activité musicale à Paris en tant que professeur et compositeur.

Le caractère très novateur et les originales, parfois audacieuses, sonorités qui différencient les sonates de 1707 furent rapidement reconnues par le public de l'époque: le même *Mercure galant*, qui suivit en plusieurs occasions les prouesses de De La Guerre, lui dédiant des éloges et retraçant le succès obtenu à la cour, décrit les sonates comme des oeuvres d'une grande originalité, dont l'attraction ne dérive pas seulement de l'esthétique formelle s'ajustant au goût, ou au canon esthétique de la mode; il ne s'agit pas seulement d'une oeuvre belle en elle-même, mais d'une musique peu commune et merveilleuse, raffinée, courtoise en plus qu'audacieuse, dont les lignes mélodiques sont intimes et essentiellement basées sur le principe du contraste.

Le texte musical germe donc du conflit continu entre composition traditionnelle, pratique de l'ornementation habituelle et surtout expériences libres, imposant à l'auditeur des changements de temps et de métrique, des audaces harmoniques et de forts contrastes expressifs.

La **première sonate** est constituée d'une série de six mouvements modelés sur le principe stylistique des sonates d'église de Corelli - l'alternance de tempi lents et rapides, de styles libres,dramatiques et contrapuntiques. Dès le début de la sonate, le paysage harmonique semble très incertain et dynamique, traversé par des tensions et des dissonances franches, immédiatement agitées par de nouveaux et inespérés chromatismes qui défient les relations et les hiérarchies harmoniques naissantes ; dans les premières mesures il règne délibérément un climat instable, retardant un état de paix harmonique momentanée sur la tonalité d'origine ; les valeurs rythmiques sont larges et posées, transportées sans repos, flux implacable et inexorable du temps ternaire, et parfois ornementées par les interprètes. Le *Presto* suivant, dans un style imitatif, ne s'occupe pas de passages particuliers de couleurs harmoniques ; la fonction de contraste avec le mouvement précédent arrive à sa fin grâce au mètre binaire et a un style complètement opposé. Les sujets rythmiques et mélodiques qui dominent le *Presto* sont au nombre de deux, agiles, l'un de caractère ascendant et l'autre, plus ornemental provient du précédent sans interruption, les deux sont exposés dans des tonalités différentes, et dans la seconde partie du mouvement on assiste à une variation du premier motif, dont De La Guerre avait conservé le profil rythmique intervenant sur le mélodique (d'ascendant à descendant). Le troisième mouvement est organisé en trois sections symétriques : à l'ouverture, un *Adagio* en prélude écrit en clé de contralto (pour la viole soliste), presque une cadence de caractère improvisé. Ensuite un *Presto* en 6/8 en ré mineur qui profite du repos sur la dominante de l' *Adagio*, il se développe ensuite en mouvement de G*igue*, observant deux sections internes avec reprises, se terminant par une coda ; le soliste est de nouveau le violon et le motif mélodico-rythmique principal se modifie surtout au niveau de la progression harmonique. Dans la coda le jeu en arpège est abandonné en faveur de croches couchées sur une P*édale* de la. A la fin, un adagio d'à peine cinq mesures assure la v*ariatio* nécessaire de tempo pour poursuivre avec le mouvement suivant. Le *Presto* (IV), dans un brillant ré majeur, se remarque pour son dialogue appuyé entre la basse-continue et le violon ; ce dernier est parfois engagé dans des chromatismes ascendants qui poussent le chemin harmonique jusqu'à des virages inattendus, mais que l'auteur équilibre savamment avec des passages symétriques descendants formés par des enchaînements de dissonances et de retards. Le dialogue entre la viole et le violon ressort aussi dans l'*Aria* suivante, installée dans un tranquillisant rythme ternaire. Il combine deux sections, accordées par leur rythme,mais différentes par la mélodie- selon le schéma A A B A B' A A B" A C B' A' (A") A, ou la section A en noires appartient à la viole seule et B" et C sont des duos solistes dans lesquels la viole s'émancipe de la partie de la basse pour devenir elle aussi une partie indépendante. La sonate se termine en un impétueux presto dans lequel la basse-continue à de nouveau un rôle important ; l'auteur ne renonce pas à une dernière surprise harmonique dans la cadence finale, avant de terminer définitivement l'oeuvre.

Trois des quatre mouvements composant la **deuxième sonate** portent l'indication *Presto*; le premier a un sujet léger et insouciant, exposé tour à tour par la basse et la soliste dans une sorte d'imitation ludique et avec des clins d'oeil. Un inquiétant et dramatique *Adagio* prend la place du second mouvement dans lequel De La Guerre peut se laisser aller à des chromatismes tourmentés, lui permettant ainsi d'éviter la réexposition de la tonalité de base (ré mineur) jusqu'à la fin du mouvement. Un nouveau climat, ouvert et léger domine le troisième mouvement, avec la conclusion d'un énergique *Presto*, divisé en deux vastes sections avec des répétitions et peuplé d'exubérantes et fluides lignes de double- croches.

La **troisième sonate** commence par un *Adagio* tranquille et avec un *incipit* solennel; le profil mélodique donné au violon est d'abord dans le registre aigu, et plus tard – vers le milieu de la pièce – dans le grave, compensant ainsi les divagations harmoniques avec une structure formelle symétrique, utile pour l'orientation de l'auditeur. Un contraste immédiat est garanti par le *Presto* suivant, orageux et animé, qui débouche sur un bref *Adagio* de conclusion, qui à son tour introduit un nouveau *Presto*. Plus gracieuse et douce, la pièce est en rythme ternaire, ce qui permet à l'auteur de pouvoir y insérer *Hemioliae* et changements d'accent.Un climat courtois et léger, domine l'*Aria* (IV), ouverte avec un thème enfantin et conscient des imitations joueuses de la deuxième sonate ; violon et viole de gambe se succèdent de nouveau dans le rôle de soliste, en duo, en contrepoint, ou jouant la même mélodie. La sonate se conclue avec un *Adagio* (V) tranquille.

Si le premier mouvement de la **quatrième sonate** est tripartite (une partie calme introduisant un *Presto* quasiment canonique, suivi d'un *Adagio*), la deuxième pièce est un presto large en 6/8 se concluant avec une sorte de cadence libre ; un nouveau, délicat, beau *Presto* avec un rythme binaire, rempli de syncopes s'évanouit sans prévenir en un *Adagio* chromatique destiné aussi bien au violon qu'à la viole, assignant à cette dernière une portée indépendante, comme dans une véritable sonate en trio.

L'*Aria* qui suit maintient cette structure avec la viole comme personnage concertant.

Totalement différent, le premier mouvement de la **cinquième sonate** commence par un passage alternant notes pointées et silences. Il se poursuit avec un *Presto* (II) sévère avec une nuance imitative mais non exempte de la perpétuelle recherche de liberté qui anime l'auteur. Un bref *Adagio* interlocuteur en ternaire conclue sur la dominante de la, et ouvre ainsi la *courante* suivante dont les traits sont typiques de cette danse dans sa version française : temps en 3/2 élégant et peu rapide, avec de fréquentes *Hemioliae* et des ambigüités métriques, mais toujours intimes. L'*Aria* qui conclue la sonate reprend la technique de composition de la première sonate; comme une sorte de *Rondeau*, la pièce se compose de deux sections principales continuellement reprises et alternées, pour terminer avec un matériel neuf (exposé par la viole avec violon *tacet*).

Comme la précédente, la **sixième sonate** comporte aussi un mouvement de la suite de danses: l'*Allemande*. La phrase est construite avec un savant équilibre, violon et basse échangeant des idées imitatives, dans un dialogue d'une désarmante beauté. Le *Presto* suivant, dans un mouvement de *Gigue*, persiste dans des régions harmoniques inédites, presque « troublées », et l'introspectif, réflexif *Adagio* (III) semble même mettre l'accent sur les ombres.A l'opposé: la grâce lumineuse de l'*Aria* (IV) et le *Presto* rythmé (V). Ces deux mouvements sont suivis par de brefs *Adagios* qui conduisent à la dominante au moyen de fugaces et intenses passages chromatiques. Enfin un nouvel Aria conclue la sonate: le violon comme la viole sont ici concertants et les quatre premières mesures assument le rôle de refrain, périodiquement répété et varié.

Silvia Perucchetti

Cuando tuve la oportunidad de interpretar por primera vez las sonatas de Jacquet de la Guerre, sentí una inmediata empatía. Cuando tuvimos la ocasiòn de grabarlas, entendí que era un proyecto para el cual necesitaría mucho estudio y grandes músicos a mi lado.
Confirmando mi fe en este proyecto, los intérpretes que yo consideraba ideales aceptaron, y emprendimos a tres un viaje de inspirada complicidad.
Con gran respeto afronté el camino para aprender a mantenerme dentro de los cánones versallescos que acompañarían la infancia de la compositora, buscando templar mi carácter y compartiendo con ella su fascinación por la sonata italiana que empezaba a invadir toda la escena musical europea.
He intentado embeberme de su sabiduría compositiva en las Sonatas I y VI, su delicadeza extrema en las arias tan al gusto francés, en su osadía para experimentar y cambiar armónicamente dentro de un mismo movimiento, buscando el color de sonido adecuado para poder reflejar tantos afectos, que van desde la inocencia de la Sonata en Fa al divertido juego de la Segunda Sonata, la sensualidad del Aria de la V Sonata, mi favorita... y creyendo ver los guiños que hace a Corelli y a otros italianos, permitiéndose en ocasiones dejarse llevar por ese torrente de emociones.
La expresiva afinación francesa que se decidió para este ciclo, el intento de ser fiel a los matices de la música, -siempre tan íntimamente ligada a su lengua materna-, la experiencia de estos dos magníficos compañeros y el magnífico ambiente de trabajo habrán hecho el resto.
Parece ser que estas sonatas aparecen tras varios años de reclusión, después de que la compositora perdiera a la mayoría de sus seres queridos -incluído su único hijo- en un corto espacio de tiempo. Como quizá hiciera ella en su intimidad, quisiera depositar este trabajo como moneda sobre los párpados de quienes seguro lo escucharán desde el otro lado de la laguna. Deseo así rendir tributo a esta nueva Jacquet de la Guerre que reaparece con madurez, reflexión y sabiduría, regalándonos a los violinistas una de las más exquisitas y aún poco conocidas páginas que nuestro repertorio, ya de por sí tan extenso y magnífico, posee.

Lina Tur Bonet

Elisabeth Jacquet de la Guerre
Sonates pour le violin et pour le clavecin
(Paris 1707)

Las seis ***Sonates pour le viollon et pour le clavecin*** di Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (Paris 1665–1729), dedicadas a Luis XIV, vieron la luz en Paris en 1707, año en los que los modelos y las mas recientes *invenzioni* de la sonata italiana hacían su ingreso en Francia conquistando inmediatamente compositores como Louis-Antoine Dornel, Michel Blavet, François Couperin e Jean-Marie Leclair *l'âîné*. A pesar de que la colección se imprimió en 1707, parece que ya en 1695 Elisabeth envió la copia de al menos dos sonatas a su amigo Sébastien de Brossard, teórico y compositor fascinado por el repertorio italiano, hecho que permite adelantar notablemente la fecha de composición por parte de la antología y hace de ella uno de los primeros ejemplos franceses de sonatas para violín y bajo continuo.

Personalidad destacada e influyente del mundo musical francés, Elisabeth Jacquet provenía de una familia de músicos y constructores de instrumentos musicales, activa al menos desde finales del siglo XVI; clavecinista, organista, cantante y compositora, Elisabeth es presentada a la corte del Rey Sol con apenas cinco años. En 1677 el periódico francés *Mercure galant* la define incluso como *la merveille de notre siècle*, capaz de verdaderos milagros musicales.

Educada y crecida en Versalles bajo la protección deMadame deMontespan, favorita del rey, en 1684 Elisabeth contrae matrimonio con el organista Marin de La Guerre y continúa su actividad musical en París como profesora y como compositora.

El fuerte carácter novedoso y las originales, a veces atrevidas, sonoridades armónicas que distinguen las sonatas del 1707 fueron captadas y reconocidas enseguida por el público de la época: el mismo *Mercure galant – revue* que siguió en varias ocasiones los acontecimientos de De La Guerre, dedicándole loas y reflejando el éxito obtenido en la corte – describe las Sonates como obras de gran originalidad, cuyo atractivo no sólo deriva de la amabilidad estética debida al simple acto de ajustarse a los parámetros formales, al gusto y al canon estético de la moda; no se trata únicamente de obras bellas de por sí, sino de música poco común y maravillosa, refinada, cortés además de audaz, cuyas líneas melódicas están íntima y esencialmente basadas en el principio del contraste.

El texto musical brota por lo tanto del conflicto continuo entre composición tradicional, práctica de la ornamentación habitual, y sobre todo libre experimentación, imponiendo al oyente cambios de tiempo y métrica, atrevimientos armónicos y fuertes contrastes expresivos.

La **Sonata I** se constituye de una serie de movimientos (seis exactamente) modelados sobre el principio estilístico de las sonatas de iglesia de Corelli – es decir, la alternancia de tempos lentos y rápidos, estilo libre y dramático y estilo contrapuntista. Desde el inicio de la sonata el paisaje armónico se presenta muy incierto y dinámico, atravesado por tensiones y disonancias resueltas e inmediatamente turbadas por nuevos e inesperados cromatismos que desafían las relaciones y jerarquías armónicas apenas creadas; en los primeros compases reina deliberadamente un clima de inestabilidad, aplazando la momentánea "pacificación" armónica sobre la tonalidad de origen; los valores de la notación son anchos y posados, transportados sin reposo sobre el flujo implacable e inexorable del tiempo ternario y a menudo ornamentado por los intérpretes.
El *Presto* siguiente, en estilo imitativo, no se ocupa de pasajes especiales de colorido armónico; la función de contraste con el movimiento precedente se lleva a cabo gracias al metro binario y al estilo completamente opuesto. Los sujetos rítmico-melódicos que dominan el *Presto* son dos, ambos ágiles, uno de carácter ascendente y el otro, mas ornamental, que fluye del anterior sin interrupciones; ambos son expuestos en tonalidades diferentes, y en la segunda parte del movimiento se asiste a una variación del primer motivo, del cual De La Guerre conserva el perfil rítmico pero interviene en el melódico (de ascendente a descendente).
El III movimiento está estructurado en tres secciones simétricas: en su apertura, un preludiante *Adagio* escrito en clave de contralto (para la viola solista), casi una cadencia de carácter improvisado, apoyado por un doloroso dibujo descendente del clave. Después, un *Presto* en 6/8 en re menor que aprovecha el cierre sobre la dominante ofrecida por el *Adagio*, se desarrolla en tiempo de giga y contempla dos secciones internas con repetición, concluidas mediante una coda; el solista es de nuevo el violín, y el motivo rítmico-melódico protagonista se modifica mas que nada a nivel de progresión armónica; en la coda se abandona el arpegio en favor de un motivo de corcheas por grado conjunto, acostado sobre un *pedal* de la en el bajo. Al fin, un *Adagio* de apenas cinco compases asegura la necesaria *variatio* de tiempo para proseguir con el movimiento siguiente.
El *Presto* (IV), en un brillante re mayor, se señala por el dialogo presionado que tiene lugar entre el bajo continuo y el violín; este ultimo esta a veces empeñado en cromatismos ascendentes que empujan el camino armónico hacia desvíos inesperados, pero que la autora equilibra sabiamente con pasajes simétricos descendientes constituidos por concatenaciones de disonancias y retardos. El dialogo entre la viola y el violín resalta también en el *Aria* siguiente, establecida en un tranquilizador metro ternario. Combina dos secciones, afines en el ritmo pero distintas por la melodía – según el esquema A A B A B' A A B" A C B' A' [A"] A, donde la sección A en negrita pertenece a la viola sola y B" y C son dúos solistas donde la viola se emancipa de la parte del bajo para convertirse también en una parte independiente. La sonata acaba con un impetuoso *Presto* donde el bajo continuo tiene de nuevo un papel importante; la autora no renuncia a una ultima sorpresa armónica en la cadencia conclusiva, antes de acabar definitivamente la obra.

Los cuatro movimientos que componen la **Sonata II** tienen como indicación de tiempo en tres casos de cuatro la indicación de *Presto*; el primero tiene un sujeto ligero y despreocupado, expuesto a turnos por el bajo y la solista en una especie de imitación juguetona y con guiños. Un inquieto y dramático *Adagio* toma el lugar del II movimiento, en el cual De La Guerre puede nuevamente complacerse con cromatismos atormentados consiguiendo evitar la reexposición de la tonalidad de origen (re menor) hasta el extremo compás del movimiento. Un nuevo clima abierto y leve domina el III movimiento, con un enérgico *Presto* conclusivo, subdividido en dos extensas secciones con repeticiones y poblado de exuberantes y fluidas cuartillas y tresillos de semicorchea.

La **Sonata III** se inaugura con un adagio tranquilo y con *incipit* solemne; el perfil melódico dado al violín es primero hacia el agudo, después – hacia la mitad de la pieza – en sentido opuesto, compensando así las divagaciones armónica con orientación del oyente. El contraste inmediato esta garantizado por el *Presto* siguiente, borrascoso y animado que desemboca en el breve *Adagio* conclusivo, a su vez introducción de un nuevo *Presto* (III); más graciosa y gentil, la pieza es en tiempo ternario, y esto ofrece a la autora la posibilidad inserir *hemioliae* y cambios de acento. Clima cortés y ligero dominan el *Aria* (IV), abierta con un tema infantil y consciente de las imitaciones juguetonas de la Sonata II; violín y viola da gamba se alternan de nuevo el papel de solista, otras veces juntas en dúo en contrapuntos imitativos o tocando la misma melodía en terceras. La sonata concluye con un tranquilo *Adagio* (V).

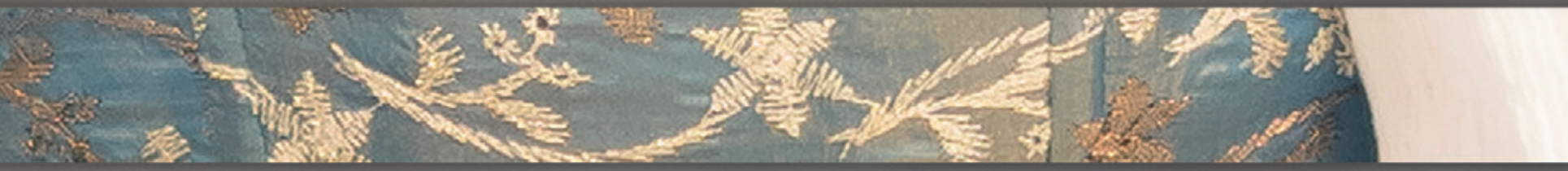
Si el I movimiento de la **Sonata IV** es tripartito (una sección calma actúa de introducción a un *Presto* casi con forma de canon, al que sigue un *Adagio*), la II pieza es un *Presto* amplio y articulado en 6/8 concluido con una especie de cadencia libre; un nuevo, delicado y precioso *Presto* con ritmo binario, lleno de sincopas se desvanece sin avisar en un *Adagio* cromático destinado tanto al

violín como a la viola, asignando a esta última un pentagrama independiente con el nombre *violle*, como en una autentica triosonata. El *Aria* que sigue mantiene esta estructura con la viola como protagonista concertante.

Totalmente distinto es el I movimiento de la **Sonata V**, inaugurado con un pasaje que alterna notas con punto y pausas. Se continua con un *Presto* (II) de severa matriz imitativa, pero no inmune a la perenne búsqueda de libertad cromática que anima a la autora. Un breve *Adagio* interlocutorio en ternario concluye en la dominante de la, y así abre a la sucesiva *Courante*, cuyos rasgos estilísticos son los típicos de la danza en área francesa: tiempo en 3/2, elegante y no demasiado rápida, con *hemioliae* frecuentes y ambigüedad métrica, pero siempre íntima. El *Aria* que concluye la sonata retoma la técnica compositiva de la Sonata I; como en una especie de *Rondeau*, la pieza se compone de dos frases/secciones principales continuamente retomadas y alternadas, para acabar con material nuevo (haciendo que lo exponga la viola con violín *tacet*).

Como en la anterior, también la **Sonata VI** prevé explícitamente un movimiento de danza de la suite, es decir la *Allemande*: las frases están construidas con sabio equilibrio, violín y bajo se intercambian ideas imitativas, en un diálogo de desarmante belleza. El *Presto* siguiente en tiempo de giga persiste ocasionalmente en zonas armónicas inéditas, casi "turbadas", y el introspectivo, reflexivo *Adagio* (III) parece casi enfatizar las sombras. De signo opuesto es la gracia solar del *Aria* (IV), seguida del pulsante *Presto* (V); ambos movimientos van seguidos por breves adagios que conducen a la dominante mediante fugaces e intensos pasajes cromáticos. Por fin, una nueva *Aria* concluye la sonata: tanto el violín como la viola son concertantes, y los cuatro primeros compases asumen el papel de *refrían*, periódicamente repetido y variado por ambos instrumentos.

Silvia Perucchetti



Thanks to:
Daniel Oyarzábal, Alejandro Moreno,
Javier Ávila, Jordi Comellas, Silvia Perrucchetti,
Eugène Michelangeli y Daniel Muñoz

Recording: 11- 13 January 2011, Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid)
Recording engineer: Bart Vandewege
Mixing and mastering: José Miguel Martínez
Production: José Miguel Martínez, Pilar de la Vega

Executive producer: Lina Tur Bonet
Booklet editor & layout: Joachim Berenbold
Translations: Gordon Burt (English), Adeline Lene (Francais), Martin Bail (Deutsch)
Artist photos: Oscar Bejarano (Lina Tur Bonet), Daniel Muñoz (pg 27)

℗ 2011 © 2017 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands